تأثير مسرح العبث الغربي في بناء الشخصية داخل المسرح المصري- دراسة نقدية

إعداد

حسام الدين حسن عمر محمود

باحث دكتوراه بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة أسوان

أ.د/ محمد أبو الفضل بدران أستاذ البلاغة والنقد الأدبي

بكلية الآداب جامعة جنوب الوادي

د/ أحمد حسن محمد الخُرَشي

مدرس الأدب والنقد بكلية الآداب جامعة أسوان

ملخص البحث:

يدور هذا البحث حول الشخصيات المسرحية داخل العمل الدرامي ومدى أهميتها؛ فهي الناطقة بالحوار المكتوب، والشخصية المسرحية تأخذ أهميتها كونها تؤثر في المتلقي بصورة مباشرة؛ فلا يوجد حواجز بينهما؛ ولذلك يكون لها عظيم الأثر شريطة أن تؤدى دورها المنوط بها على الوجه الأكمل، ولأهميتها داخل النص المسرحي يعمل المؤلف المسرحي على اختيار شخصياته المسرحية بعناية فائقة؛ كي تتواءم مع ما يُسند إليها داخل الحوار المسرحي؛ فلا يجب أن يكون الحوار به كلمات شديدة اللهجة وموجة غضب وتكون الشخصية التى تنطق به لا توحى بهذا.

لذلك كانت الشخصية المسرحية ذات أهمية كبرى في النص المسرحي الأدبي، كما كانت تنقسم إلى شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية داخل العمل الأدبي، وتعمل الشخصيات الثانوية على مساعدة الشخصيات الرئسية مما يزيد من حالة التوتر داخل العمل الدرامي؛ فينشأ الصراع وتتطور الأحداث، ولكن مع ظهور موجة العبث إبان الحرب العالمية الثانية اختلفت النظرة إلى الشخصيات المسرحية داخل العمل الدرامي فلم يعد هناك شخصيات رئيسة أو ثانوية، كما أنه انعدم الاتصال بين الشخصيات داخل العمل الدرامي مما أثّر في بعض الكتاب المصريين، ويحاول البحث إلقاء الضوء على الأثر المتروك من قبل كُتاب الغرب، وكيف تشكل هذا الأثر من خلال مؤلفات بعض الكتاب المصريين الذين تأثروا بكُتاب العبث أمثال: (توفيق الحكيم، يوسف إدريس، صلاح عبد الصبور، محمد سلماوي).

ولم يكن اختيار الكُتاب المصريين عبثًا بل وفق عامل الزمن منذ بداية نشأة العبث حتى العصر الحديث؛ للوقوف على بناء الشخصيات داخل العمل الدرامي في كنف النص المسرحي الأدبي، ومعرفة مدى التأثر بمسرح العبث الغربي في بناء الشخصية المسرحية عند الكتاب المصريين.

الكلمات المفتاحية: بناء، الشخصية، مسرح العبث.

Summary:
This research article focuses on theatrical characters and their importance in the dramatic work. A theatrical character is the speaker of the written dialogue, and its importance stems from its direct effect on the recipient, since there are no barriers between them. Therefore, it has a great impact, if it performs its assigned role, as it should be. Because of its importance within the theatrical text, the playwright carefully chooses his theatrical characters to be compatible with what is assigned to them within the theatrical dialogue. The dialogue should not contain harsh words and a wave of anger, and the character who participates in the dialogue does not imply this.
Therefore, the theatrical character was of great importance in the literary theatrical text, divided into main and secondary characters within the literary work. Secondary characters help main characters, which increase the state of tension within the dramatic work. Thus, conflict arises and events develop. However, with the emergence of the absurdity wave during the World War II, viewing theatrical characters changed within the dramatic work, since there were no longer main or secondary characters. Relatedly, there was a lack of communication between characters within the dramatic work, which influenced some Egyptian writers. The current research article highlights the impact of Western writers as manifested through writings of some Egyptian writers who were influenced by absurdist writers such as Tawfiq al-Hakim, Youssef Idris, Salah Abdelsabour, and Mohammad Salmawy.
The selection of Egyptian writers was not arbitrary, but rather according to the time factor, from the beginning of absurdity until the modern era. The selection was mainly to understand building characters within the dramatic work in the literary theatrical text. It was also meant to identify the influence of the Western absurdist theater on building the theatrical character among Egyptian writers.
Keywords: building, character, absurdity theater

المقدمة:

الحمد لله الذى علّم بالقلم، علّم الإنسان مالم يعلم، وصلاة وسلامًا على النبي الأمي محمد – صلى الله عليه وسلم – الذى علّم المتعلمين، وكان في هديه سراجًا منيرًا، أنار طريق العالمين، وبعد،،،

فالنص المسرحي له خصائصه التى تميزه عن بقية ألوان الأدب من صنوف الرواية والقصة وغيرهما؛ فهو كُتب ليُقرأ ويمثل على خشبة المسرح؛ أي يجب أن تراعى فيه دقة الجملة التى تكتب؛ فكل جملة تكتب في النص المسرح تُنطق على لسان شخص يقوم بدوره على خشبة المسرح، ويجب أن تتواءم هذه الجملة مع قائلها؛ أي يكون هناك توافق بين الشخصية وما تنطق به، من هنا جاءت أهمية الشخصية المسرحية بوصفها المحرك للحدث الذى بدوره يعمل على تطوير الصراع ونموه؛ فقد كانت الشخصية المسرحية لها أهميتها الخاصة لدى الكاتب المسرحي في ظل النص الأدبي التقليدي ولكن مع تطور الزمن وظهور مدارس حديثة في المسرح والتى من بينها (مسرح العبث) اختلفت الشخصية الدرامية عما كانت عليه؛ فما مكانة الشخصية المسرحية داخل مسرح العبث؟ وما السمات التى أصبحت تميزها؟

هذا ما يبينه البحث بالاعتماد على المنهج الوصفي؛ وذلك للوقوف على حال الشخصية المسرحية وتحليلها، وكيف كانت قبل مسرح العبث وبعده؟ كما يعتمد البحث على المنهج النفسي للوقوف على ما يعتري الشخصية المسرحية من عوامل نفسية تؤثر في أفعالها داخل العمل المسرحي، وكذا التاريخي لنرى في أي حقبة تاريخية عاشت هذه الشخصيات، وقد اعتمد البحث عينة من النصوص المسرحية المصرية التى كُتبت في الفترة مابين(١٩٥٠ حتى٢٠٠٠م) والتى تأثر كُتابها، بالكُتاب الغربيين من المسرحيين الذين كتبوا هذا النوع من النصوص المسرحية، وهم بحسب الترتيب الزمني على النحو الآتى:

١- مسرحية (يا طالع الشجرة) -١٩٦٢ لتوفيق الحكيم .
٢- مسرحية (المهزلة الأرضية) – ١٩٦٦ ليوسف إدريس.
٣- مسرحية (مسافر ليل) -١٩٦٩ لصلاح عبد الصبور.
٤- مسرحية (فوت علينا بكرة) – ١٩٨٣ محمد سلماوى.

الشخصية المسرحية:

تعد الشخصية أحد عناصر البناء الدرامي، التي لا يمكن الاستغناء عنها ولا يمكن تصور مسرحية بدونها؛ فمن خلالها يتشكل الحدث الدرامي من خلال لقاءات الشخصيات وحوارها؛ وبذلك ينشأ الصراع؛ وباختلاف رؤى الشخصيات يزداد الصراع نموًا، كما أن الشخصية في المسرح كُتبت لتجسّد على خشبة المسرح لا ليتم تخيلها من جانب القارئ؛ فهى لا تكتمل إلا على خشبة المسرح لوجود فرق بين ما يتخيله القارئ وما يضفيه الممثل من صفات حسية وإنسانية على الشخصية.

كما أن المسرحية تختلف عن مثيلاتها من الرواية والقصة، حيث إن" الشخصية المسرحية هي الوجود الحي الملموس الذى يراه المشاهدون، ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام "[١].

ولطبيعة الشخصية المسرحية وقيمتها داخل العمل المسرحي وضُعت لها خصائص وأبعاد يجب على المؤلف المسرحي أن يضمنها في شخصياته قدر الإمكان، دون إضفاء شخصيته عليها فيقع في الذاتية، وتتكون الشخصية عند (لايوس إيجري) من مقومات ثلاثة أطلق عليها: أبعاد الشخصية الثلاثة، وهي [٢]:

١- **الكيان الجسماني:** يقوم على الجنس الذي تنسب إليه الشخصية، ثم السن والطول والوزن... وكل ما يتصل بحالة الإنسان العضوية.
٢- **الكيان الاجتماعي:** يكون على الطبقة الاجتماعية ونوع العمل، والحياة التي تعيشها الشخصية.

---

١ – من فنون الأدب المسرحية: عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٢٠ [د.ط].

٢ – فن كتابة المسرحية : لايوس إيجرى، ترجمة: درينى خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ١٠ [د.ت.ط].

٣- **الكيان النفسي:** وهو ثمرة الكيانين الآخرين وأثرهما المشترك، وهو الذي يُحيي فينا مطامعنا ويسبب هزائمنا وخيبة آمالنا.

ولذلك يجب على المؤلف المسرحي دراسة شخصياته جيدًا ووضع صفاتها التي تتناسب معها قبل الشروع في الكتابة؛ لأن " للشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة من خلال جسد الممثل وأدائه ... كما أنها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب "[١].

والشخصيات المسرحية في المسرح التقليدي كانت تعمل على إثراء الحركة داخل العمل الفني من خلال تحاورها الذي يفضي إلى نمو الصراع، من خلال مناقشة أفكار الشخصيات بعضها البعض، كل ذلك كان يبعث الروح في المسرح التقليدي، كما أننا يمكننا أن نتوقع ما ستقوم به تلك الشخصيات التى تسمى بـــ (الشخصية النمطية)[٢]، كما أنه يوجد شخصيات رئيسية داخل العمل المسرحي وهى التي لها نصيب أكبر داخل المسرحية، وتشترك معها بعض الشخصيات الثانوية التى تُثري الحوار وتجعله شيقًا دافعًا إلى ازدياد الصراع ومحفزًا له، تتضافر هذه الشخصيات بنوعيها: الرئيسية والثانوية لإعلاء الشخصية الأساسية في العمل المسرحي وهى شخصية البطل المسرحي "وهو الشخصية التى تدور حولها معظم الأحداث، وتؤثر هي في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية ... فالبطل هو المحرك الأول لأحداث المسرحية وهو الذي يبقى في أغلب الأحداث أطول مدة على خشبة المسرح، ويتمثل في سلوكه ومصيره موضوع المسرحية الرئيسي "[٣].

١- المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض: ماري إلياس، حنان قصاب، مكتبة لبنان ناشرون ، ط١/ ١٩٩٧ص ٢٦٩-٢٧٠.

٢ - **الشخصية النمطية:** شخصية تفتقر إلى ما هو خاص وفردي، وتتمتع بصفات محددة تطرح في عموميتها، وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكل مباشر وقبل أن تبدأ بالتصرف ضمن الحدث [المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض: ماري الياس، حنان قصاب، ص٢٧٣.

٣- من فنون الأدب المسرحية: عبد القادر القط، ص٢٦.

هذا بالنسبة للشخصية في المسرح التقليدي، أما عن الشخصية في مسرح العبث فجاءت على خلاف ذلك تمامًا؛ فقد نرى جيمع شخصيات مسرح العبث تدخل في الحوار ولكن دون جدوى فلا أحد يتمكن من فهم أحد أو إيصال فكرته للآخر" فالشخصيات معزولة الوعي بعضها عن بعض؛ فكأن لكل شخصية لغتها الخاصة بها، وهذه الشخصيات أشبه بالدُمى، ليست الخيوط التى تحركها في أيديها"[١].

كما أننا لايمكننا أن نتوقع ما سوف يبدر من الشخصيات داخل مسرح العبث " فالشخصيات المرسومة لا تضع المشاهد في غيبوبة التقمص ولا تؤدى دورًا تعليميًا مباشرًا، وإنما يكون للشخصيات كيان خاص يبقيها غير مفهومة إلى حد ما "[٢] فالشخصيات داخل مسرح العبث خارج توقعات المشاهد؛ فما يلبث أن يتعاطف المشاهد مع الشخصية حتى نجده يترك التعاطف معلناً غضبه وبغضه للشخصية ليكوّن لدى المشاهد شعورًا بالحيرة تجاه الشخصية المتقلبة؛ مما يجعله أكثر اندماجًا في متابعة العمل المسرحي؛ فهو لا يستطيع أن يتوقع النهاية لأي عمل مسرحي داخل حيز مسرح العبث، وهذا ما حدث في غالبية مسرحيات الدراسة وذلك على النحو الآتي:

١- <u>المهزلة الأرضية :</u>

فالجمهور يشاهد في بداية المسرحية المريض (محمد الثالث) وقد أحضره أخوه (محمد الأول) إلى مكتب مفتش الصحة؛ ليزج به في مستشفى الأمراض العقلية، على إثر ذلك يتوقع الجمهور أن تنتهي المسرحية بدخول (محمد الثالث) الأخ المريض إلى المستشفى بعد توقيع الفحص عليه من جانب الدكتور (حكيم) مفتش الصحة، ولكون شخصيات العبث خارج التكهنات والتوقعات تنقلب الأحداث وتنتهى بدخول الدكتور (حكيم) مفتش الصحة إلى مصحة الأمراض العقلية وخروج (محمد الثالث)!

---

١ – في النقد المسرحي: محمد غنيمى هلال، دار نهضة مصر، ص ٣٥ [د.ط.ت].

٢ – مسرح العبث: فلسفة وتقنية، نبيل أبو مراد، مجلة الفكر العربى المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد ٣٦ /١٩٨٥، ص١٣٤.

الدكتور : فعلًا فعلًا يا حنيفه .علشان يحبوا بعض . فين القميص ياصفر .

صفر :اهوه يا سعادة البيه مع العسكرى اهو. عايزه ليه إن شاء الله

حنيفه :أنا قلت لك وأنت حر... (وتخرج)

الدكتور:(وقد تناول القميص من العسكرى وراح يرتديه بمنتهى الهدوء) أنا حر فعلًا أنا حر أنا حر إنى حر أنا حاضمن مستقبل قلت لك أنا حر للأولاد، الفقر حر يموت ولاد المستقبل . حنيفه الأولاد محدش ضامن قلبهم على بعض

...

الدكتور : اربط وقرّط ياصفر لازم الضمان يكون جامد ضمان حنيفه مستقبل نونو النجدة يا حنفنونو ابجد هوز حطي كلمن خمسه[١]

وتجلت هذه السمة أيضا في:

٢- <u>مسافر ليل</u> :

فالمشاهد للمسرحية منذ البداية يتوقع أن عامل التذاكر شخصية طيبة ويتضح من خلال كلامه...:

١ - نحو مسرح عربي: يوسف إدريس، ص ٣٥٢-٣٥١.

عامل التذاكر : اسمع يا عبده

فلنتحدث فى هذا الموضوع الشائك كصديقين

كرفيقي رحلة

بدلًا من أن نتحدث خصمين كما يفرض

هذا الوضع المؤسف

(راكب وعامل تذاكر)

إيه أوسع لي جنبك

وسأخلع سترتي الرسمية حتى لا تخشاني[١]

ثم ينكشف عن وجهه القناع ليخرج بعيدًا عن التكهنات وينتهي به الأمر إلى قتل الراكب:

عامل التذاكر :... آه .. الخنجر ..

الإسكندر...

معذرة.. ياعبده

يا أنبل مخلوق صادفته

فليمسسك الخنجر

فليدخلك الخنجر

(يطعنه بالخنجر)[٢]

---

١ – مسافر ليل: صلاح عبدالصبور، ص٢٢.

٢ – مسافر ليل: صلاح عبدالصبور، ص٤٨.

٣-فوت علينا بكرة :

تجلت هذه السمة واضحة في شخصية (عبد العال بك) مدير المصلحة الحكومية؛ فإن المشاهد لبداية المسرحية يرى (عبد العال بك) الشخص الذي يصل إلى عمله مبكرًا مرتديًا زيّا لائقًا بعمله، حريصًا كل الحرص على تصفح الصحف اليومية؛ كل هذا يترك أثرًا لدى المشاهد ليأخذ انطباعًا عن (عبد العال بك) بأنه رجل يحب عمله ويجتهد لإنهاء مصالح المواطنين، لكنه خلاف ذلك تمامًا؛ فهو يذهب إلى مكتبه فقط لإنهاء أُموره الشخصية، كما إنه حريص على أن يغط في النوم.

عبد السلام أفندي : (يهب واقفًا من على مكتبه ويضرب تعظيم سلام)

صباح الخير يا سعادة البيه أشرقت الأنوار يا عبد العال بيه

ده إيه النور ده يا سعادة البيه المدير!

عبد العال (بك): (يجلس إلى مكتبه) خلاص كفاية، هو كل يوم

حا تعملي المولد ده ولا إيه ؟(يشعل سيجاره وينفث

دخانها في الهواء في ملل واضح) أُمال فين الجرايد

يا عبد السلام أفندي ؟[١]

لتخرج الشخصية عن أفق توقع المشاهد، وعن كونها شخصية نمطية بأن يجتهد (عبد العال بك) في إنهاء أُموره الشخصية وما أن ينتهي منها فيغط في النوم.

١- مسرح محمد سلماوي – النصوص المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠١٤/، ١٦/١.

عبد العال (بك) : لا مش عايز كفته النهارده، هو كل يوم كفته؟ إزاى يا تفيده بس؟ ما أنت موكلاني كفته أول امبارح الله !

وبعدين بقى أنا ما قولتش حاجة طيب يا ستى كفته

كفته آكل كفته حاضر بس أنا مش عاوز اللجنة دى

كلمى عبعاطي على طول وخليكي ظريفه معاه وأنت

عارفه أصول الشغل بقى، إلا بعدين شغلنا كله

هيقف لو مدخلتش المجلس وتبقى مصيبه، لا فيه

سفر السنة دى لأوروبا ولا حاينفع موضوع السوبر

ماركت ولا حانعمل حاجة خالص

...

عبد العال (بك) : طيب يا تفيده مع السلامة ما تنسيش بقى كلمي عبعاطي على طول دلوقت

(يضع سماعة التليفون ويجلس ساهمًا ثم سرعان ما يغط في نوم عميق)[١]

وهناك أيضًا سمة أخرى تواجدت في مسرح العبث وهى استدعاء شخصيات من الماضي على غير العادة سواء شخصيات كانت موجودة في الزمن الماضي أم الحاضر، وهذا ما كان واضحًا في مختلف مشاهد المسرحيات داخل العينة الخاصة بالبحث؛ فمنها ما جاء في:

---

١ – مسرح محمد سلماوي: ١/٢٠-٢١.

١- يا طالع الشجرة :

وذلك في المشهد الذي تم استدعاء شخصية المفتش (بهادر أفندي) وكذا مشهد استدعاء (الدرويش) الذي كان مستقلًا للقطار.

الزوج :(مشيرًا بيده إلى القطار) ... هأنذا أظهر

لأفاجئ حضرة المساعد يغط في النوم !...

المحقق : (ناظرًا) حقًا ... هذا أنت بردائك الرسمي !...

(يظهر المفتش وهو بهادر أفندي بردائه المصلحي... يبدو منه

ظهره فقط... أما صوته فمن الضروري أن يكون هو نفس الصوت

ينبعث من المكانين المختلفين فوق المسرح...)[١]

وكذا مشهد الدرويش:

المفتش: للدرويش أنت راكب من أى محطة

يا سي الشيخ؟...

الدرويش : لم أركب من محطة[٢]

ثم بعد ذلك تتحول هذه الشخصية التى تم استدعاؤها من الماضي إلى شخصية تتواجد في الزمن الحاضر وتصير شاهدًا ضد المفتش (بهادرأفندي):

---

١ – يا طالع الشجرة: توفيق الحكيم، ص ٥٩.

٢ – المرجع السابق، ص٦٤.

الدرويش : للزوج اطمئن .. إن القتل عندك هو

لسبب عصرى جدًا ...

الزوج : وبعدها لك يا سيدنا الشيخ !!...

الدرويش : كل غرضي هو إدخال الاطمئنان إلى

قلبك ... السبب عندك يتمشى مع فلسفة

العصر !...

الزوج : فلسفة العصر ؟!...

الدرويش : إن القتل لأسباب فلسفية شيء مألوف في

عصرنا الحديث ...[١]

واستدعاء هذه الشخصيات من الماضي إنما هو دليل وبرهان لإثبات أنه لا توجد فواصل بين الأزمنة في مسرح العبث، فلا وجود للماضي والمستقبل والحاضر بل تتمازج الأزمنة فيما بينها، وهذا من أهم سمات مسرح العبث وهى تمازج الأزمنة .

٢- <u>المهزلة الأرضية</u> :

مشهد استدعاء والد الأبناء، وجدّهم، من الزمن الماضي ليأتوا إلى الحاضر ليقوموا بحل المشكلة القائمة بين الأبناء.

العجوز : يا دكتور احنا بالضبط اللى ح ننجدك

الدكتور : ليه بقى . حا تكونوا مين يعنى . أولياء أمور الجماعة دول ح تكون أبوهم حضرتك .

العجوز : لا أنا جدهم قارون . وأبوهم محمد الطيب دهه..

---

١ - يا طالع الشجرة: توفيق الحكيم، ص٨٤.

الدكتور : كده أنت جدهم . وده أبوهم . هايل قوى . وبوليس النجده لازم حول لكم الإشارة على جبانة الإمام

قارون :على حوشنا في باب الوزير وأنت الصادق، نعمل إيه ؟ جبنا بعضنا وتنا جايين[١]

٣- <u>مسافر ليل</u> :

في هذه المسرحية كان استدعاء الشخصيات على غير ما سبق؛ فقد كان الاستدعاء في المسرحيتين السابقتين من خلال استدعاء الشخصية بذاتها، أما في (مسافر ليل) فقد كان استحضار الشخصية يتم من خلال تقمص عامل التذاكر للشخصية بمجرد أن يتذكرها الراكب، ومنها شخصية الإسكندر:

الراكب : الإسكندر ..تك ..تك .. تك

الإسكندر ..تك ..تك .. تك

(يرتفع صوته كأنه يستجيد نغمًا، وتلمع في ركن العربة المواجه للراوي، دائرة ضوء، يظهر فيها عامل التذاكر بثيابه التقليدية الصفراء)

عامل التذاكر : من يصرخ باسمي ؟ من يدعوني ؟

من أزعج نومي في زاوية العربة ؟

أنت... ؟

الراكب : معذرة .. من أنت ؟

عامل التذاكر : أنا الإسكندر [٢]

---

١ – نحو مسرح عربي: يوسف إدريس، ص٣٢٣-٣٢٤.

٢ – مسافر ليل:صلاح عبدالصبور، ص ١١-١٢.

وهذا التقمص الذى قام به عامل التذاكر هو أيضًا من طابع مسرح العبث؛ حيث قدرة الشخصية على التركيب وتعدد الأوجه للشخصية الواحدة؛ ليبرهنوا على تعدد أوجه الحقيقة الغائبة عن هذا المجتمع المليء بالكذب والخداع.

٤- فوت علينا بكرة :

هنا في هذه المسرحية تم استدعاء شخصية في الحاضر ولكنها ليست موجودة بمكان المشهد وهو مشهد استدعاء شخصية (نبيلة) -خطيبة أحمد - والتى تم استدعاؤها من خلال الصورة الفوتوغرافية:

عبد السلام أفندي : صورة إيه ؟

أحمد : صورتى أنا وخطيبتي .

عبد العال (بك): (يتهلل وجهه وينهض من على مكتبه) معاك صورة خطيبتك ؟

أحمد : أيوه يا فندم أهيه

عبد العال (بك) : يأخذ منه الصورة في لهفة ويتفحصها . تدخل نبيله بفستان الخطوبة وتمشى كعارضات الأزياء ثم تقف في وسط المسرح [١]

كما اتسمت معظم شخصيات مسرح العبث بكونها شخصيات مركبة؛ أي لها وجوه عدة؛ ليبرهنوا من خلالها على تعدد أوجه الحقيقة وعلى كثرة المراوغة والخداع فـــ" قد تزدوج الشخصية الواحدة وقد تُكرِّر نفسها، أو تحل في أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى "[٢].

---

١ - مسرح محمد سلماوي: ١/٣٠.

٢ - في النقد المسرحي: محمد غنيمى هلال، ص ٣٣-٣٢.

وظهرت هذه السمة في:

١- **المهزلة الأرضية:**

حيث جاءت شخصية (نونو) تحمل عدة أوجه من بينها شخصية الأم، وكذلك شخصية (زهرة) الفتاة التى كانت زوجة (محمد الثالث)، وأيضًا زوجة (محمد الأول)، وزوجة (محمد الثالث).

الدكتور : أنت مراته ؟

نونو: أيوه يا دكتور .

الدكتور : دى مراتك يا ثالث ؟...

م. الثالث: (وهو يعاينها) مظبوط .. هى تمام

...

م. الثاني : دى مراته هو يا دكتور، أخويا الثالث مش متجوز يقوم الأول عيني عينك كده وفي عز الضهر يدعى إن مراته مرات أخوه العوض على الله عليك العوض يارب

الدكتور : (للسيدة) أنت مراته صحيح

نونو: أيوه يا بيه والله مراته

الدكتور: مرات مين فيهم

(محمد الثاني يصوب المسدس بطريقة يائسة متهورة)

م. الأول : (مسارعًا) مراتي يا بيه مراتي

ثم تظهر هذه الشخصية نفسها ولكن كأنما كبرت فجأة لتصبح أمهم:

الدكتور : يا ناس . يا أول يا تاني يا ثالث يا عسكري تعالوا شوفوا ..دى مش نونو

(يقبلون فتظهر على وجوههم حين يقتربون علامة دهشة كبرى)

م. الأول : نونو إيه يا دكتور .. دي أمنا .. نينا (يناديها)

م. الثالث: ماما

م. الثاني : دى ماما فعلًا

ثم تظهر السيدة مرة أخرى وقد صغرت نحو عشرين عامًا لتبدو فتاة شابة.

م. الثالث: (بغير حماس) دى طليقتي يا أول الطالبة اللي في بكالوريوس زراعة زهرة . مش فاكرها والله إيه .[١]

كما ظهرت هذه السمة في:

٢- **<u>فوت علينا بكرة</u>:**

حين قام عبد السلام أفندي بدور **الخطيبة** لأحمد الشاب الحالم بالسفر:

أحمد : العروسة موجودة ؟ موجوده فين ؟

عبد العال (بك) : موجوده هنا (يعود إلى مكتبه وينادى) ياعبد السلام أفندي !

(عبد السلام أفندي يخرج من وراء الملفات مرتديًا ثوب زفاف، قصيرًا يظهر ساقيه المشعرتين وبشعره ضفيرتان ويلبس نظارته السميكة)[٢].

---

١ – نحو مسرح عربي:يوسف إدريس، ص ٢٨٢،٢٩٠،٣٠٥،٣١٢

٢ – مسرح محمد سلماوي: ١/ ٣٦– ٣٧.

الخاتمة:

من خلال تحليل الشخصيات المسرحية داخل مسرح المصري وما حدث لها من تغير نتيجة تأثر كُتاب المسرح المصري بغيرهم من كتاب مسرح العبث الغربيين جاءت أهم نتائج الدراسة على النحو الآتي:

١- من صور التأثر بمسرح العبث أن فقدت الشخصيات المسرحية خاصية التواصل فيما بينها، فصارت معزولة الوضع بعضها عن بعض.
٢- أصبحت الشخصيات في مسرح العبث أشبه بالدمى أى مصيرها في يد غيرها، وهذا الأمر ظهر بوضوح على الكتاب المصريين في أعمالهم المسرحية.
٣- الشخصيات داخل مسرح العبث تخرج عن التوقعات والتكنهات من قبل المشاهد، فما إن يتعاطف معها، حتى يجد نفسه يبغضها، ويصير في حيرة من أمره، وهذا أمر تكرر في النصوص المسرحية المختارة وهو من أهم صور التأثير.
٤- أصبحت الشخصية في المسرح المصري مركبة، لتأكيد تعدد أوجه الحقيقة وغيابها أحيانًا، وهذا يعد دليلًا على حركة التأثير والتأثر بين مسرح العبث الغربي والمسرح المصري.

المصادر والمراجع

١- فن كتابة المسرحية : لايوس إيجرى، ترجمة :دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة [د.ط.ت].

٢- في النقد المسرحي: محمد غنيمى هلال، دار نهضة مصر، القاهرة [د.ط.ت].

٣- مسافر ليل: صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة /٢٠١٢.

٤- مسرح العبث: فلسفة وتقنية، نبيل أبو مراد، مجلة الفكر العربى المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد ٣٦ /١٩٨٥.

٥- مسرح محمد سلماوي – النصوص المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة /٢٠١٤.

٦- المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض: ماري إلياس، حنان قصاب، مكتبة لبنان ناشرون ، ط١/ ١٩٩٧.

٧- من فنون الأدب المسرحية :عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨ [د.ط].

٨- نحو مسرح عربي: يوسف إدريس، الوطن العربي، القاهرة ،١٩٧٤

٩- يا طالع الشجرة: توفيق الحكيم، دار الشروق، القاهرة، ط١/٢٠١١